

arte / distração / antagonismo

Diego Kern Lopes (Mestrando pelo PPGA/UFES)

O artigo “arte / distração / antagonismo” foi exposto no colóquio de teoria política conjuntamente com o artigo “Notas sobre arte e antagonismos:...”. Tendo em vista nossa vontade de colocar em evidência o discurso como um modo de ação sobre a realidade e na realidade, nós nos propomos a apresentar dois textos que são um só. Somados, os dois artigos se tornam um único trabalho. O processo que assumimos foi de procurar na prática teórica discursiva testar a questão dos antagonismos, vendo de que modo práticas e discursos artísticos próximos uns aos outros guardam arranjos, combinações, disputas, desacordos que os tornam “singularidades” institucionais e anti-institucionais. Desse modo expusemos conjuntamente no colóquio nossas “declarações” da seguinte forma: dois apresentadores, dois textos, duas vozes, dois data-shows projetando imagens e discursos paralelamente. Um de nós (dos dois conferencistas) dava sua palestra enquanto o outro esperava uma “brecha” (continuidade, desacordo, desvio) para prosseguir com a apresentação, cada um com sua “partitura” própria. Portanto, embora os dois artigos tenham um espaço de atuação conjunta, simultânea, cada um tem seu próprio espaço de existência tanto na apresentação oral (conferência) quanto nesta publicação. Neste sentido, os escritos “arte / distração / antagonismo” e, ao mesmo tempo, os escritos contidos em “arte / distração / antagonismo” são as “notas de rodapé” do artigo “Notas sobre arte e antagonismos...”.

Este texto tem por objetivo refletir, a partir do conceito de “político” da autora Chantal Mouffe, sobre a construção das relações entre o campo da arte e conceitos como “distração” e “antagonismo”. Neste sentido o texto será composto por três seções apresentadas na seguinte ordem: (1) O POLÍTICO E O ANTAGONISMO, onde são expostos os conceitos de Mouffe sobre “político/política”, antagonismo, hegemonia, (2) *SITE SPECIF*, onde, a partir do artigo “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity” de Miwon Kwon, serão apresentados os desdobramentos dos antagonismos nas relações institucionais no campo da arte e (3) como última seção, QUATRO ELEMENTOS PARA UM EXERCÍCIO CONTRA-HEGEMÔNICO NA PRÁTICA ARTÍSTICA, onde, como sugestão de discussão, são elencados quatro possíveis pontos para a fundamentação de uma prática artística que, a partir dos conceitos apresentados, se pretenda contra-hegemônica.

O POLÍTICO E O ANTAGONISMO

Damos início a presente reflexão destacando uma notícia veiculada no presente ano, 2012, que faz referência a uma exposição ocorrida no Palácio Anchieta, cidade Vitória, estado do Espírito Santo. O que desejamos destacar no texto publicado sobre a exposição “Mestres Franceses” é o seguinte fragmento de frase: “A nova distração para os amantes da arte...” (destacado em vermelho na frase) e, dentro deste fragmento, gostaríamos de dar atenção à palavra “distração”.

g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2012/04/palacio-anchieta-no-es-recebe-exposicao-mestres-franceses.html

Seus amigos no G1 Saiba o que eles estão lendo. Veja mais

25/04/2012 21h01 - Atualizado em 25/04/2012 21h54

Palácio Anchieta, no ES, recebe a exposição 'Mestres Franceses'

Obras de Manet, Renoir, Chagall e Léger estarão no Palácio Anchieta. Exibição começa nesta sexta-feira (27), com entrada franca.

Do G1 ES

Comente agora

Tweetar 23

Recomendar 619

o Espírito Santo foi escolhido como primeira parada da exposição "Mestres Franceses" em território brasileiro, composta de obras gráficas originais de quatro artistas franceses: Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Marc Chagall e Fernand Léger. A nova distração para os amantes da arte estará exposta no Salão Afonso Brás, dentro do palácio Anchieta, em Vitória, entre esta sexta-feira (27) e 10 de junho. A entrada será gratuita.

Com 131 desenhos originais vindos diretamente da Itália, "Mestres Franceses" apresenta extensa abordagem de temas. As gravuras mais antigas são de Renoir, datadas de 1841, e demonstram memórias dos vilarejos da França. Já Manet é representado

Figura 1: Notícia publicada pelo jornal A Gazeta. Referência na imagem.

Nos dicionários de Língua Portuguesa, podemos encontrar os seguintes significados para o termo “distração”: falta de atenção, irreflexão, esquecimento, concentração de espírito, abstração, divertimento, recreio, desvio de valores, ato de pessoa distraída e divisão ou separação do que estava junto ou concentrado. Disto, fica a impressão de que, mesmo que pensemos que o redator desta notícia foi descuidado no uso das palavras, pretendia-se (e de fato isto ocorreu) transmitir uma ideia de neutralidade do campo da arte com as relações que o cercam, em outras palavras, fica a mensagem de que a arte é um espaço apolítico da existência, um campo que no máximo relaciona-se com o deleite e cujo poder de crítica é esvaziado na construção de uma relação platônica entre sujeitos e objetos que se tornam meros amantes. O que pretendemos verificar e demonstrar é que esse caráter apolítico é ontologicamente impossível, pois a arte sendo uma construção origina-se essencialmente em relações antagônicas que automaticamente lhe imputam um caráter político. Sendo assim, defendemos que o uso e relação do termo “distração” como campo da arte é parte de uma estrutura discursiva cujo objetivo é o de esvaziamento de qualquer potência crítica que contra ao projeto hegemônico vigente.

A partir da imagem e dos aspectos ressaltados, torna-se importante, tentar, verificar a possível origem dessa distração. Segundo Chantal Mouffe, “o político” é a dimensão dos antagonismos onde se distinguem inimigos de amigos, sendo que tais

antagonismos podem surgir em qualquer tipo de relação – uma possibilidade sempre presente. Aqui, “o político” refere-se à impossibilidade de um mundo sem antagonismos, ou seja, à própria condição ontológica das sociedades humanas (MOUFFE, 1996). Por sua vez, “a política” é o conjunto de discursos e práticas, também artísticas, que contribuem a uma, certa, ordem e a reproduzem. Esses dois conceitos estão sempre em condições potencialmente conflituosas por se apresentarem permeados ou atravessados pela dimensão “do político” (MOUFFE, 2007). Neste sentido, não existiria possibilidade de neutralidade na expressividade poética e artística. Nas palavras da autora:

Como la dimensión de ‘lo político’ siempre está presente, nunca puede haber una hegemonía completa, absoluta, no excluyente. En ese marco, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente fundamentales como uno de los niveles en los que se constituyen las identificaciones y las formas de identidad. No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de prácticas artísticas o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado – y em ese sentido son políticas –, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Toda las formas artísticas tienen una dimensión política. (MOUFFE, 2007, p. 26)

As práticas artísticas podem desempenhar um papel na luta contra a dominação capitalista, mas para verificar como elas podem fazer uma intervenção eficaz, é necessário entender a dinâmica da política democrática que só pode ser alcançadas mediante:

- 1 – o reconhecimento do político em sua dimensão antagonista;
- 2 – assim como do “caráter contingente” de qualquer tipo de ordem social.

A partir destas duas premissas pode-se compreender a luta hegemônica que caracteriza a política democrática – e é nesse movimento, nessa luta, que as práticas artísticas podem desempenhar um papel decisivo.

Entretanto, segundo a autora, o antagonismo tende a ser mascarado, pois o liberalismo, no qual vivemos, defende um mundo onde existem muitas realidades e muitas perspectivas que por limitações empíricas nunca poderiam ser adotadas ao mesmo tempo, mas, ao serem reunidas, constituiriam um conjunto harmônico. Um dos princípios fundamentais desse liberalismo é a crença racionalista na disponibilidade de um consenso universal baseado na razão (um modelo oriundo de um tempo e espaço histórico bem definido).

Esse liberalismo tem que negar o antagonismo, pois, ao trazer à tona o inevitável momento de decisão – no sentido próprio de ter que decidir em uma área indecidível – faz com que o próprio antagonismo, revele o limite de qualquer consenso racional.

O antagônico e o hegemônico são fundamentais para entender o político. O político é sempre a possibilidade do antagonismo, pois, como foi visto, não existe um consenso final fazendo com que a indecibilidade seja uma constante. Neste sentido, toda sociedade é o produto de uma série de práticas cuja função é estabelecer ordem em momentos de contingência. Práticas que se pretendem hegemônicas. Tais práticas hegemônicas originam-se no político.

Assim toda ordem é política e está baseada em algum tipo de exclusão. Sempre existem outras possibilidades que foram reprimidas e podem se reativar. As práticas articulatórias mediante as quais se estabelece determinada ordem e se fixa o significado das instituições sociais são práticas hegemônicas. Toda ordem hegemônica é suscetível à impugnação por práticas hegemônicas contrárias – práticas que têm por objetivo desarticular a ordem existente e instaurar outra forma hegemônica.

Desta disputa entre projetos hegemônicos surge, o que a autora denomina de: “luta agonista”. Nesta luta, o que estaria em jogo seria a configuração das relações de poder em torno da qual se estrutura uma determinada sociedade. Esta é uma luta entre projetos hegemônicos opostos que nunca se conciliariam racionalmente.

Assumindo tais pressupostos e voltando à notícia, podemos perceber que o uso de termos como “distração” e “amantes” têm o objetivo de instaurar e manter uma perspectiva sobre a arte na qual essa se comporte apenas como uma espécie de perfumaria da sociedade. Faz-se necessário perceber e destacar as estratégias e práticas feitas pela ordem hegemônica para, inclusive, esvaziar e neutralizar historicamente os discursos e acontecimentos. Um bom exemplo é o da própria exposição, pois alguns dos trabalhos dos “mestres franceses” expostos ali, em seu contexto de origem, materializavam em si um discurso crítico contra as normas e estruturas artísticas de então. Discurso crítico que, a partir da apresentação e relação sugerida com o espectador atual, se vê contemporaneamente esvaziado, ou seja, o discurso atual apresenta muitos destes trabalhos inseridos de forma “naturalmente” harmônica no campo da arte, desde sua “criação”. E essa inserção harmônica pretende justamente transmitir a ideia de consenso absoluto, de ausência de antagonismos na sociedade. Devemos ressaltar que parte importante nesse processo de harmonização esta fundamentada no uso de dispositivos de controle e vigilância (FOUCAULT, 2004) no espaço institucional. Ou seja, o espaço da academia, do museu, da galeria, em função de sua construção histórica, tende a neutralizar os antagonismos como uma grande máquina digestiva e assimilativa. Uma possibilidade de prática artística agonística, seria o de buscar outros

locais, outros espaços, inclusive criando espaços (fissuras) dentro dos espaços institucionais, que possibilitem a luta entre antagonistas.

Chantal Mouffe defende que um dos espaços desta luta, seria o “espaço público”. Tal espaço, não seria um campo de consenso, mas sim, um campo de batalha onde se enfrentam diferentes projetos hegemônicos, sem possibilidade de conciliação. Os espaços públicos são sempre plurais e a confrontação se produz em uma multiplicidade de superfícies discursivas.

SITE-SPECIFIC

Neste sentido, para refletir sobre a busca de espaços para práticas e lutas agonísticas elencamos dois exemplos, duas possibilidades que talvez possam ajudar na pesquisa. O primeiro é sobre Allan Kaprow (KAPROW, 2003) que comenta um *happening* feito por Abbie Hoffman no verão de 1969. A ação consistiu no seguinte: Abbie e alguns amigos foram para o balcão de observação da Bolsa de Valores de Nova York. No momento em que as operações de compra e venda estavam em seu auge, começaram a jogar punhados de notas de dólares no andar de baixo, onde se encontravam os operadores. Os operadores imediatamente começaram a recolher as notas de dólares que eram lançadas ao chão, o que ocasionou a parada no pregão, afetando, diretamente, o mercado. O poder hegemônico reagiu assimilando a manifestação através do uso do braço armado da sociedade, a polícia. Abbie e seus amigos foram detidos. Neste caso, é interessante perceber que o que houve foi “apenas” um rearranjo na intencionalidade sobre os elementos. Os artistas criaram um espaço dentro do dispositivo e, em teoria, não fizeram nada ilegal, entretanto, ao subverterem, literalmente, o fluxo de capital financeiro, com o punhado de notas e, conseqüentemente, com as ações, colocaram em risco e expuseram a crueza da estrutura hegemônica.

O segundo caso que apresentaremos aqui consiste numa pichação (inscrição pública) da palavra “estória”, feita em uma estátua do ex-presidente Getúlio Vargas que está localizada no centro da cidade de Vitória na Praça Getúlio Vargas (figura 2). Como possibilidade de ação agonística, gostaríamos de destacar dois aspectos: (1) o confronto entre os conceitos de “história”, tido, institucional e culturalmente, como algo que aproxima da verdade, da verossimilhança, do coerente, e o conceito de “estória” tido, institucional e culturalmente, como ficção, falso, invenção e (2) o registro, que efetivamente se dá, através das fotos, como em um antes e depois, do jogo e da impossibilidade de coexistência destes dois conceitos em um mesmo espaço.

Acreditamos que o que se revela na foto é o confronto de duas perspectivas, de dois discursos e, principalmente, da aparente vitória de um deles e tentativa de “apagamento” do outro.



Figura 2 – fotos: Diego Kern Lopes

Continuando a investigação, faz-se necessário trazer outros elementos historiográficos sobre o uso de espaços públicos e institucionais no campo da arte. Neste sentido, tomamos por base a abordagem de Miow Kown (2008) sobre o *site-specific*.

A autora inicia seu texto destacando que, na origem, o *site-specific*, costumava ser obstinado com a presença e inflexível quanto à imobilidade. Num contraponto à escultura que, ao absorver seu pedestal, torna-se indiferente ao seu entorno e torna-se móvel, autônoma e auto-referencial, ou seja, transportável, o *site-specific*, ao emergir nos anos de 1960 e durante os anos 1970, reagiu a este paradigma moderno de autonomia assumindo o contexto ambiental como seu fator determinante e formal. Com este movimento, a pureza formal tão defendida pelos pressupostos modernos acabou por ser “contaminada” pela materialidade dos espaços cotidianos construídos ou naturais. O espaço da arte passou a ser o real. Nas palavras da autora: “O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização e demandava presença física do espectador para completar o trabalho.” (KWON, 2008, p.167).

Essa aproximação entre a arte e a realidade do site, esse rompimento com o “antigo paradigma moderno” também encontra sua origem no seguinte tripé: (1) a intenção de romper com os limites de linguagens tradicionais como a pintura e a escultura, assim como de seu cenário institucional realinhando o significado interno do objeto com seu contexto – um rompimento epistemológico com a antiga autonomia, (2) a transformação do sujeito cartesiano em sujeito fenomenológico – a importância/necessidade da presença do sujeito no site para a ocorrência do fenômeno e (3) o desejo de resistir às forças do mercado capitalista ao retirar dos trabalhos a mobilidade física, impedindo-os de serem negociáveis.

Nesse processo, assim como o hermetismo do objeto de arte era submetido a questionamentos, conseqüentemente, o hermetismo do espaço de exposição também o era. O espaço moderno, da galeria e do museu passa a ser percebido não só por suas propriedades físicas e conceituais, mas também por/com suas propriedades institucionais e ideológicas. As paredes brancas, a iluminação artificial, o ambiente climatizado, passam a ser vistos como mecanismos cujo objetivo é dissociar o espaço da arte do mundo externo, condição necessária aos pressupostos ideológicos modernos (uma instituição que se auto-referencia e se pretende promotora de verdades

autônomas). Entretanto, essa pretensão é quebrada quando percebemos que o espaço de exposição, o site, traz e tem em si um conjunto de forças (econômicas, políticas e sociais), espaços (o ateliê, a galeria, o museu, o mundo) e campos (a crítica, a filosofia, a história, a economia) que o constituem. Codificar e expor essas forças e relações constitucionais e institucionais era o objetivo de artistas que buscavam essa ação específica sobre o site. Revelar na “suposta” autonomia, as raízes, os fios e os pontos indissociáveis de ligação entre a arte e as estruturas e processos socioeconômicos e políticos. Nas palavras de Daniel Buren em 1970: “A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta” (BUREN, 1974 *apud* KWON, 2008, p.169). À medida que essas forças e conceitos começavam “a brotar”, “a vazar” das paredes desses espaços institucionais, o conteúdo dos trabalhos artísticos gradualmente ampliava seu alcance na direção dos elementos de concepção dessas molduras institucionais.

Ao fazer esse movimento, o site começa a deixar de coincidir com o espaço instituído da arte. Essa espécie de desmaterialização acaba por atingir o trabalho de arte lançando-o, conseqüentemente, num processo de desestetização. Segundo Miwon Kwon, ao direcionar-se contra a institucionalidade e ao resistir à mercantilização da arte:

...a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência (KWON, 2008, p.170).

Neste deslocamento e transformação, as práticas orientadas para o site cada vez mais trazem para si questões conectadas e pertencentes ao mundo. Em muitos trabalhos temas como meio-ambiente, racismo, sexismo, homofobia deixam questões estéticas, históricas e filosóficas da arte em segundo plano. Nesta abertura de ponto, que almeja um alcance menos elitista e mais crítico, esses trabalhos, quase que naturalmente, migram do espaço tradicional da arte para o espaço público ou não convencional. A arte, a obra, passa a ocupar hotéis, ruas, praças, moradias, prisões, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, centros comerciais, assim como meios de comunicação: rádio, televisão, internet. Associada a essa expansão espacial outras áreas do conhecimento acabam por ser encampadas e digeridas por estes trabalhos. Disciplinas

como antropologia, história, sociologia, teoria política, ciências naturais, informática, psicologia, entre outras, assim como discursos vindos da moda, do cinema, da música, da propaganda, entre outros, auxiliam e alimentam as expressividades poéticas. Como resultado desta expansão:

diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites (KOWN, 2008,p.172).

Neste sentido, o site, ao envolver diferentes campos, temas, indivíduos e grupos, potencializa e fortalece a capacidade da arte de, além de servir como base e resultado para análises críticas, conseguir penetrar e modificar estruturas sociopolíticas da vida contemporânea. O site ultrapassa o conceito de simples lugar e espaço, e redefine o papel público da arte e do artista.

Entretanto, tais ações não ficaram soltas no universo artístico/cotidiano. De forma reativa, as forças que eram criticadas e questionadas não tardaram em exercer sua potência institucionalizadora. Aproveitando-se da transitividade dos sites, os contextos originais foram amputados transformando estes trabalhos em objetos. Cópias e periféricos, como rascunhos de projetos, croquis, foram expostos de maneira cada vez mais intensiva. Esses simulacros, isolados, reintroduziam a autonomia do objeto que, por sua vez, fazia ressurgir, de forma tradicional e moderna, a importância do artista. Os trabalhos não eram mais vistos por sua capacidade de rearticulação e de leitura, mas sim como uma, simples, escolha estética do autor. A lâmina afiada da institucionalização separou, cirurgicamente, os significantes e os significados.

O problema da autoria, como estetização da obra, pode ser exemplificado através do caso de Carl Andre e Donald Judd que, em 1989, escreveram cartas para a *Art in America* reprovando a autoria de duas esculturas atribuídas a cada um deles. Os trabalhos eram recriações de duas obras, *Fall* (1968) de André e uma peça (1970) de parede sem título, em ferro, de Judd. Ambas as peças pertenciam a *Panza Collection* e deveriam ser expostas em Los Angeles na *Ace Gallery*. Como os custos de transportes seriam altos, os organizadores da exposição decidiram reproduzi-las, de forma industrial e sem autorização dos artistas, nos EUA. Em outras palavras, o conceito e a obra em si não tinham mais relevância, o que se deseja expor eram os nomes Carl Andre e Donald Judd.

QUATRO ELEMENTOS PARA UM EXERCÍCIO CONTRA-HEGEMÔNICO NA PRÁTICA ARTÍSTICA

1 – O uso do espaço público, com acesso totalmente público, como campo de manifestação artística agonística.

2 – O anonimato como forma de evitar a reestetização e mercantilização.

3 – A imobilidade física e conceitual.

4 – A desobediência/transgressão na ação – Neste sentido, a desobediência, a transgressão, aqui, devem ser encaradas como condição necessária para a construção do campo contra hegemônico. A ação de desobedecer, transgredir, além de criar um tempo e um espaço de liberdade, conseqüentemente, cria uma situação que, momentaneamente, escapa dos dispositivos institucionais, escapa das regulamentações – de fato, ao inscrever-se de forma desobediente no espaço público (referência à fotografia da estátua) o indivíduo cria uma cisão, um rasgo (temporário), no tecido institucional/hegemônico.

Referências:

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Edições Graal, 2004.

KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. London: University of California Press, 2003.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, n.17, ano XV, p. 167-187, 2008.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

_____. *O regresso do político*. Gradiva: Lisboa, 1996.